

LAS VÍCTIMAS, LA MEMORIA Y EL DUELO: EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL ESCENARIO DEL POSTACUERDO*

Elkin Rubiano**

RESUMEN

En Colombia, históricamente la relación entre arte y violencia ha sido muy cercana. No obstante, se pueden encontrar algunas transformaciones en esta relación. Durante la última década los discursos sobre la memoria, las víctimas, el duelo, entre otros, han permeado las prácticas artísticas. Por otro lado, La Ley de Víctimas, el Museo Nacional de la Memoria y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, buscan en el arte respuestas para dar cuenta de la reparación simbólica y la construcción de la memoria histórica. En este documento se hace un análisis detallado sobre una “acción de duelo” realizada por la artista Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Esta acción articuló muchos de los problemas en torno a la relación entre el arte, la memoria, las víctimas y el duelo, de modo que permite pensar el papel que jugarán distintas formas de simbolización de la violencia en el escenario del Postacuerdo.

Palabras clave: Violencia en Colombia, Acuerdo de Paz, Arte Político, Víctimas, Memoria

VICTIMS, MEMORY AND MOURNING: CONTEMPORARY ART IN THE POST-ACCORD SCENARIO

ABSTRACT

Historically in Colombia the relationship between art and violence has been very close but changes can be observed. During the past decade discourse concerning remembrance, victims and mourning (among others) have permeated artistic practices. In addition, the Victims' Law, the National Museum of Remembrance and the Final Agreement to End the Armed Conflict and Build a Stable and Lasting Peace seek answers through art calling attention to symbolic reparation and the construction of historical memory. This paper undertakes a detailed analysis of an “act of mourning” created by artist Doris Salcedo in Bogotá's Plaza de Bolivar. The project articulated many of the problems affecting the relationship between art, remembrance, victims and mourning, allowing one to consider the role that different forms symbolizing violence will play in the Post-Accord setting.

Keywords: “Violence in Colombia”, “Peace Accord”, “political art, victims, remembrance.”

Fecha de recepción: 14/06/2017

Fecha de aprobación: 15/08/2017

* El artículo hace parte de la investigación: “Arte, memoria y política en Colombia: tres estudios de caso”, adscrita al grupo de investigación “Reflexión y creación artísticas contemporáneas” y financiado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

**Doctor (c) en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Magíster en Comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, Colombia). Correo electrónico: elkin.rubiano@utadeo.edu.co; orcid.org/0000-0001-6170-0287.

INTRODUCCIÓN: EL PAPEL DEL ARTE EN EL ESCENARIO DE LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA

La relación entre arte y violencia en Colombia resulta evidente a partir del periodo conocido como La Violencia; no obstante, la violencia contemporánea en Colombia es cualitativamente diferente a la de la violencia bipartidista¹. Del mismo modo, las creaciones artísticas que se han ocupado de la violencia en Colombia se han transformado. María Margarita Malagón, por ejemplo, ha señalado que las obras de arte de los años cincuenta y sesenta “desarrollaron un lenguaje visual simbólico y altamente expresivo” (Malagón, 2010, p. 1); mientras que, a partir de la década del noventa, “predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo” (Malagón, 2010, p. 1). Lo anterior quiere decir que, a los diferentes periodos de la violencia en Colombia, le corresponden, de alguna manera, algunos “periodos” del arte producido en Colombia que se ha ocupado de la violencia.

La periodización construida por Malagón indica el último giro a partir de finales de la década del ochenta. Debe tenerse en cuenta, por lo tanto, que durante las últimas décadas la relación entre arte, política y violencia se ha extendido hacia nuevas concepciones (la presencia indéxica, siguiendo la tesis de Malagón), e, igualmente, hacia otras prácticas que asumen que político no sólo está en los contenidos de las obras, en sus declaraciones, bien como formas de denuncia, testimonio o reflexión, sino que asumen, al menos, dos rasgos distintivos: 1) su interés por intervenir “lo real” y, por lo tanto, 2) su estrecha relación con las comunidades. No es un azar, por ejemplo, que algunas prácticas artísticas asuman discursos en donde aparecen nociones como “reparación”, “restitución”, “construcción de memoria”, etc. En otras palabras, una nueva agenda se ha conformado en la producción artística en Colombia. Si Malagón señala que a finales de los ochenta se dio una transformación en el arte colombiano (el arte como presencia indéxica), se puede afirmar que a partir de la década del 2000 se da un nuevo giro, al que podríamos denominar “el arte como reparación simbólica”, un tipo de arte en el que se busca reconfigurar el lazo social comunitario que ha sido fracturado (Rubiano, 2014). Este giro instaaura una nueva agenda del arte en Colombia en la que la noción de víctima resulta central.

[104]

Debe tenerse en cuenta que la noción de “víctima” se ha transformado históricamente. A grandes rasgos, siguiendo la tesis de Koselleck (2011), podría señalarse lo siguiente: en las guerras modernas, la víctima era el soldado que se sacrificaba voluntariamente por su patria. La idea de sacrificio elevaba a la víctima a una instancia sagrada. Esta víctima era una “víctima activa”, pues elegía morir. Sin embargo, a partir de 1945 la noción de víctima se transforma, pues la víctima, claramente, no ha elegido morir en los campos de exterminio, es decir, esta víctima es una “víctima pasiva”, como señala Hartog (2012, p. 13). El padecimiento no elegido es entonces uno de los rasgos distintivos de la noción de víctima. Para el caso colombiano la definición de víctima, contenida en la Ley de Víctimas (Ley 1448 de 2011), es la siguiente (artículo 3º):

- Quien individual o colectivamente haya sufrido un daño.

¹ En Colombia, desde comienzos de la década del ochenta se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario. Esta es una de las razones para considerar que la violencia contemporánea en Colombia es diferente a la del periodo de La Violencia. La actual, como señala Gonzalo Sánchez, es una “guerra de masacres”: “Entre 1982 y 2007, el Grupo de Memoria Histórica ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas. Colombia ha vivido no sólo una guerra de combates, sino también una guerra de masacres. Sin embargo, la respuesta de la sociedad no ha sido tanto de estupor o rechazo, sino la rutinización y el olvido” (Grupo de Memoria Histórica 2008, p. 14).

- Por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985².
- Como consecuencia de infracciones al derecho internacional humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de derechos humanos.
- Ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

Inseparables de estas modalidades de victimización son los discursos sobre la construcción de la memoria. Es claro que en contextos de violencia (guerras externas e internas, etc.), los discursos sobre la memoria (¿qué debe recordarse?, ¿a quién debe recordarse?, ¿cómo debe recordarse?) movilizan a distintos sectores de la sociedad: Estado, instituciones, comunidades, etc., lo que evidencia el carácter conflictivo en tal definición (lo que debe recordarse, etc.).

Ya se había señalado que, en Colombia, además de una guerra de combates se ha establecido una guerra de masacres como forma de difusión del terror. En las masacres de la violencia contemporánea se borran deliberadamente las huellas de la matanza mediante la eliminación del cuerpo de las víctimas, e, igualmente, la eliminación sistemática de los testigos: “A diferencia de otros hechos de violencia en los cuales los sobrevivientes son obligados a convertirse en espectadores de las atrocidades y de la crueldad extrema de los victimarios, en la Masacre de Trujillo el único testigo de los episodios centrales es asesinado y los crímenes se ejecutan en espacios cerrados” (Grupo de Memoria Histórica 2010, p. 17-18). La función del testigo ha sido hablar por aquellos que no pueden. En ese sentido, según Agamben (2009), el testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia del decir. Pero el testigo, en las masacres recientes, es también eliminado: “El mensaje de terror se difunde a través de las huellas de violencia en los cuerpos y no de los relatos de los testigos (Grupo de Memoria Histórica 2010, p. 75)”. El cuerpo, así como los elementos que propiciaron la masacre y el dolor, tienen, como el testimonio, una potencia de decir en medio de la impotencia del decir. Esa parece ser una de las exploraciones más fructíferas del arte colombiano en el contexto de la violencia contemporánea.

[105]

El testigo y el archivo remiten hacia la cuestión de la memoria, que es inseparable de la memorización. Una de las formas sensibles de memorización colectiva se construye en torno a los monumentos conmemorativos. Esto, según Koselleck, plantea algunos problemas: “...todo monumento erigido lleva consigo el peligro de la petrificación (...) el peligro de que, precisamente porque fija institucionalmente formas de recuerdo, bloquee el propio recuerdo” (2011, p. 48)³. Si el monumento es un *discurso* (institucional), no es un azar que emerjan *prácticas* anti-monumentales (es decir, anti-institucionales) que evidencian el carácter conflictivo en la construcción de la memoria. Los monumentos conmemorativos remiten, comúnmente, a los héroes y los heroísmos que construyen una nación; igualmente (después de Auschwitz), a las víctimas de una guerra o un conflicto armado. Los primeros son considerados “víctimas activas” (sacrificarse por una causa), mientras que los segundos “víctimas pasivas” (el aniquilamiento y el padecimiento no elegido). Existe, en el arte contemporáneo, una reserva crítica ante el monumento público conmemorativo, usualmente cargado de un comentario político directo. Un caso emblemático de lo que podría considerarse un contra-monumento es la obra escultórica de Doris Salcedo. Una obra estrechamente ligada a la

² Hay una coincidencia que tal vez no deba dejarse de lado. La elección de 1985 como la fecha a partir de la cual se reconoce a la víctima con derecho a la verdad, la justicia y la reparación, colinda con el periodo en el que irrumpe el carácter indécimo del arte en el contexto colombiano (Malagón, 2010). 1985 es el año a partir del cual se incrementaron el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario.

³ Esta idea es bastante extendida: “Porque una vez que le asignamos a la memoria una forma monumental, hasta cierto punto nosotros mismos nos hemos desposeído de la obligación de recordar. Al soportar el trabajo a la memoria, los monumentos pueden aliviar a los espectadores de esa carga” (Young 2011, p. 385).

violencia contemporánea en Colombia en el que la víctima no es representada, sino que acontece como testigo en el carácter material de la escultura. Una de las exploraciones fundamentales del arte contemporáneo que se ocupa de la violencia, consiste en la evidencia de que no sólo las personas, sino también las cosas, hablan, es decir, testimonian. Vale la pena aventurar la hipótesis de que no sólo los sobrevivientes son testigos de los hechos traumáticos. El famoso criminalista francés Edmond Locard señalaba lo siguiente: “Los indicios son testigos mudos que no mienten, sólo hay que hacerlos hablar”. No debe resultar extraño que la criminalística no sea ajena a la historia del arte y que los vestigios, es decir, las huellas (dactilar en el caso del criminal, el trazo en el caso del maestro) se conviertan, según se las haga hablar, en otra forma de dar testimonio, bien sea para comprender la causa de un trauma, dar con el criminal o asegurar la originalidad de una obra de arte. La clave está, según Ginzburg, en los vestigios: “Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli)” (1989, p. 143). Con respecto a la obra escultórica de Doris Salcedo, Huyssen señala algo similar a Ginzburg:

En el uso de los materiales y su acomodación (a menudo viejos y descartados), éstas presentan un conocimiento de que toda memoria es recolección y representación (...) trabaja en contra de la supresión de un pasado en sí mismo, el cual, en sus proyectos, permanece indisolublemente contactado a la materialidad de cosas y cuerpos en el tiempo y en el espacio (2011, p. 413).

[106]

En los trabajos de esta artista el material no es sólo un aspecto formal de la obra, sino que el material y, específicamente, la huella en el material, se convierte en testimonio de la violencia; así que los objetos, los utensilios o una construcción, se convierten en testigos cuando el artista los hace “hablar”. Si la o las víctimas han sido silenciadas, una forma de restituir el habla y construir memoria individual y colectiva es mediante procedimientos simbólicos con los que trabaja el arte. Un asunto que en nuestro contexto cobra vigencia mediante la Ley de Víctimas, el Museo Nacional de la Memoria y, de modo más reciente, con el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, firmado entre el Gobierno Nacional y las FARC. En el punto 5 de este último documento, concerniente a las víctimas del conflicto armado, se señala que, dentro de las funciones de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no Repetición, el Informe Final,

...tendrá la más amplia y accesible difusión, incluyendo el desarrollo de iniciativas culturales y educativas, como por ejemplo la *promoción de exposiciones* y recomendar su inclusión en el p^énsum educativo. En todo caso, *las conclusiones de la Comisión deberán ser tenidas en cuenta por el Museo Nacional de la Memoria*. (Las cursivas son mías).

Y, con respecto a los Planes de Reparación Colectiva con Enfoque Territorial, las medidas materiales y simbólicas dirigidas a atender el daño, se entienden del siguiente modo:

Medidas dirigidas a las víctimas directas, individuales y colectivas, tales como *acciones de dignificación, de memoria, homenajes y conmemoraciones, obras de infraestructura y arquitectura conmemorativa*. (Las cursivas son mías).

De modo que la construcción de la memoria, como sus formas de simbolización, serán centrales durante los próximos años. Una cuestión problemática sobre la que no hay ningún consenso: ¿cómo realizarla?, ¿quiénes la construyen?, ¿hacia quiénes va dirigida?, ¿se puede hablar en nombre de las víctimas?, ¿hay formas adecuadas para representar la violencia? Para responder algunas de estas

preguntas se analizará una acción de duelo realizada por Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar de Bogotá.

EL CONTEXTO DE *SUMANDO AUSENCIAS*

El 2 de octubre de 2016 se llevó a cabo un plebiscito que refrendaría un Acuerdo de Paz firmado entre el Gobierno Nacional y las FARC. Los pronósticos, según diversos sondeos, daban por sentada la victoria del plebiscito en favor de la refrendación de dicho acuerdo. No obstante, los pronósticos fallaron y el escenario político debió enfrentarse a una situación que, de alguna manera, no se había calculado. La multitudinaria celebración que se realizaría en la Plaza de Bolívar de Bogotá, tras la supuesta victoria en favor del acuerdo, mostró, al final de la tarde del 2 de octubre, un espacio completamente vacío. Sin embargo, durante los siguientes días y semanas distintas manifestaciones y marchas culminaron, ritualmente, en la Plaza de Bolívar. Entre los diferentes acontecimientos un grupo de personas instaló el 4 de octubre un campamento cuya formalización recibió el nombre de Campamento por la Paz⁴.

En ese contexto, el 5 de octubre circuló por redes sociales una convocatoria que buscaba la colaboración de distintos actores sociales para la realización de una “acción de duelo” que se llevaría a cabo el 11 de octubre en la Plaza de Bolívar con el nombre de *Sumando ausencias*, concebida por la artista Doris Salcedo⁵. De modo que dos acciones convergieron en el mismo espacio: la de un grupo de ciudadanos que ocupaba la plaza y la de una artista consagrada en el circuito del arte internacional. Esta convergencia planteó el problema de si las dos acciones podrían ocupar la plaza simultáneamente o si, por el contrario, era necesario vaciar la plaza para realizar la propuesta de Salcedo. Aunque la artista había realizado tres acciones semejantes (1999, 2002 y 2007), *Sumando ausencias* generó malestar en un sector de la opinión pública y del campo del arte local, pues la decisión final fue la de trasladar las carpas del campamento hacia un costado de la plaza mientras la acción se llevaba a cabo. Es decir, la acción activó, por un lado, una discusión en torno al espacio público y, por el otro, una discusión sobre la centralidad de la noción de víctima en las obras de Salcedo: “Soy una escultora al servicio de las víctimas”, señaló la artista en una entrevista publicada el 15 de octubre⁶, mientras que el día 11 -para citar un caso registrado en video-, un manifestante voceaba, acompañado de un cartel, “Doris Salcedo, no trafique más con el dolor de las víctimas”⁷. Para analizar estas cuestiones, se analizarán aspectos formales y de procedimiento de esta acción.

ACCIONES DE DUELO EN EL ESPACIO PÚBLICO: LO FORMAL, LO POLÍTICO Y LO DISCURSIVO

Sumando ausencias es la cuarta acción realizada por Salcedo en un espacio público. Estas acciones se han hecho, según la propia artista, con un carácter urgente en medio del conflicto: 8 días des-

⁴ La descripción del grupo en su Fanpage de Facebook, es la siguiente: “¡Hagamos algo histórico! Esto es superior a cualquier cosa, ¡nunca habíamos estado tan cerca! No nos vayamos de la plaza de Bolívar hasta que haya un acuerdo, ahora sí definitivo, de paz (...) ¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”.

⁵ El texto de la convocatoria decía lo siguiente: “Se nos propone dibujar, entre todos, en la premura de estos momentos de la crisis del acuerdo de paz, en un lapso de seis días, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano (...). Necesitamos ser muchos. Estar todos participando para hacerlo posible. Se dibujará cada nombre con cenizas, en un tamaño de 2,50 metros. Estas telas las cortaremos y las llevaremos a la plaza el miércoles 12 de octubre para que, en una acción colectiva, entre todos, podamos coser todos los nombres entre sí, con hilo y aguja. El resultado será un gran manto que cubrirá el suelo de la Plaza de Bolívar. Lo haremos a lo largo de todo el día, partir de las 8 de la mañana”.

⁶ Orozco Tascón, Cecilia (2016) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, El Espectador, 15 de octubre.

⁷ Ver: <https://www.facebook.com/jepenuela/videos/10154288167989998/?pnref=story> (26.10.16).

pues del asesinato del periodista y humorista Jaime Garzón (agosto 20 de 1999), 15 días después del asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca (3 de julio de 2009), 9 días después del resultado del plebiscito que no refrendó los acuerdos de paz (11 de octubre de 2016) y, con un tiempo más espaciado, la intervención realizada en conmemoración de las víctimas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 2002 (6 y 7 de noviembre). Además del carácter urgente, estas acciones han resultado gigantescas en cuanto a la ocupación del espacio público, y no es un azar, por lo tanto, que suele cuantificarse su escenificación: 5 mil rosas (1999), 24 mil velas (2009), 7 mil metros de tela (2016), 53 horas de duración y 280 sillas (2002). Y como han sido enormes, tres de ellas han contado con la necesaria participación de la ciudadanía: colgar rosas en un muro, colocar y encender velas, inscribir nombres sobre telas y tejerlas. Pero además de las características señaladas, la razón de ser de estas intervenciones está en relación con la memoria y el duelo. “Actos de memoria” y “acciones de duelo”, han sido llamadas por Salcedo: “El 6 y 7 de noviembre de 2002 haré un *Acto de Memoria* para señalar los trágicos acontecimientos que ocurrieron en el Palacio de Justicia de Bogotá el 6 y 7 de noviembre de 1985” (citado en Bal 2010, p. 208, las cursivas son del original):

Sumando ausencias es una obra en que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra vida política por *una comunidad efímera* que se forjó en los días en que hicimos la obra. Eran tejedores generosos que con devoción y respeto lograron unir, en una sola imagen, el dolor de miles de familias. *La obra es una acción de duelo* y nada, absolutamente nada, hay más humano que el duelo. En la devoción o en el desprecio que les conferimos a nuestras prácticas de duelo está definida nuestra humanidad. Por eso, veo mis obras como una topología del duelo (Orozco Tascón 2016, las cursivas son mías).

[108]

Lo que reivindica Salcedo con estas acciones, de acuerdo a su declaración, es la dimensión pública del duelo, es decir, la construcción de un marco que inscriba las pérdidas humanas del conflicto armado en un espacio simbólico, pues muchas de estas pérdidas no son asumidas ni reconocidas por sus perpetradores; pérdidas humanas que, de hecho, no hacen parte del conflicto, es decir, no son bajas dadas a combatientes de ningún grupo armado sino que son crímenes perpetrados contra la población civil. Desde luego, es clave evaluar si la reivindicación de Salcedo logra dar cuenta de tales pérdidas y si, finalmente, la dimensión pública del duelo acontece. Para tal fin, veamos algunos procedimientos de *Sumando ausencias*.

Los materiales utilizados para la acción fueron siete mil metros de tela blanca y una volqueta de cenizas para inscribir, sobre la tela, los nombres de mil novecientas víctimas del conflicto armado. El listado de nombres fue suministrado por la Unidad para las Víctimas de manera aleatoria, es decir, sin seguir alguna consideración particular como el género, la edad o la procedencia de las víctimas. El número de los nombres facilitado correspondió al número de telas cortadas, cada corte con una dimensión de 2.50 por 1.30 metros: 1.900 nombres para ser registrados en 1.900 telas que serían tejidas sobre la superficie de la Plaza de Bolívar. Un trabajo inmenso para ser ejecutado en poco tiempo (6 días), de modo que la colaboración de un gran número de personas resultó indispensable para su ejecución⁸. El trabajo tanto de voluntarios como de personas remuneradas se organizó en tareas específicas: cortar telas, hacer moldes de letras, colocar pegante sobre la superficie de la tela, esparcir cenizas sobre la tela para inscribir un nombre (Imagen 1), doblar la tela y llevarla a una sala, aplicar fijador y, finalmente, coser las telas sobre la superficie de la plaza. La instrucción de

⁸ Sobre el número de participantes no hay una cifra unánime. En algún momento se habló de 900 personas, pero el dato que terminó replicándose por diferentes medios fue el de diez mil. Una cifra, en todo caso, sin la correspondiente verificación.

Salcedo para ejecutar la tarea insistía en que la propia inscripción que registra y trae un nombre a la memoria ya está, en su propia ejecución, operando en el olvido:

En algunas partes se va a caer, en otras partes va a quedar. También está bien que cuando las empecemos a mover, las telas se unten y se mueva un poco la ceniza. Es ceniza, no pintura (...). No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza, que se la lleva el viento, que está a punto de esfumarse (...) Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto, puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras (...) Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense”⁹.

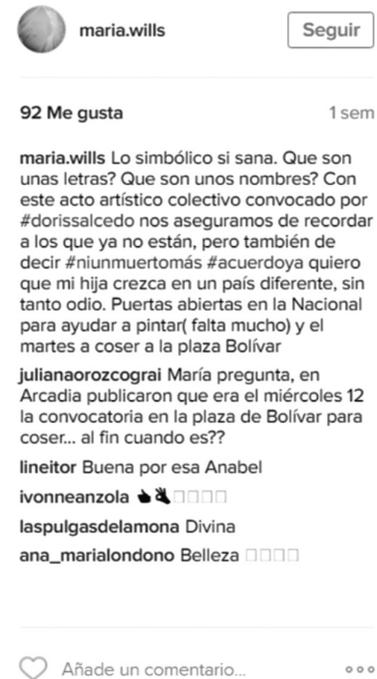


Imagen 1. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: maria.wills

Sin embargo, es necesario anotar que *Sumando ausencias* se diferencia de las otras tres acciones de duelo en el espacio público realizadas por Salcedo. En primer lugar, una diferencia de orden formal resulta evidente cuando Bal interpreta *Noviembre 6 y 7* (2002) como un ritual de entierro: “Aunque *nunca* ha dado los nombres de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras, como una Antígona contemporánea las rescata del olvido por otros medios” (2014, p. 212, la cursiva es mía). La transformación con respecto a sus anteriores obras no podría ser más significativa teniendo en cuenta la exposición de 1.900 nombres de víctimas del conflicto armado en la Plaza de Bolívar. La otra diferencia tiene que ver con una cuestión política, ya que *Sumando ausencias* buscó realizarse en un espacio público mientras un grupo de ciudadanos ya lo ocupaba buscando propósitos semejantes a los de Salcedo: una toma de posición con respecto al Acuerdo de Paz. Por último, hay una diferencia con respecto a lo discursivo, con las declaraciones de Salcedo en torno a *Sumando ausencias*, pues el estilo sosegado y distanciado que la caracteriza dio paso a un discurso directo que, de hecho, resultaba extrañamente panfletario en su voz:

⁹ Malagón Llano, Sara (2016) “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”, *Semana*, 7 de septiembre.

Nosotros tenemos aquí más o menos dos mil nombres escritos con ceniza. No están bien escritos con una tinta fuerte sino que están simplemente con este polvo encima, porque no sabemos si lo que nos están proponiendo los del No [se refiere a los resultados del plebiscito], es que si el señor de la guerra nos está proponiendo es que estos nombres se borren y las cenizas se dispersen y nosotros los olvidemos, o si nosotros logramos que de estas cenizas surja algo, surja la vida (...) porque yo creo que esta sociedad necesita de imágenes que la eleven, no nos pueden ellos bajar a los más básico, a lo más primario: a la finca, a la yegua, a los gamonales, al odio, al resentimiento¹⁰.

No vivimos en una finca, esto es un país; esto no en una finca con el señor de la guerra paseándose por esta finca en su yegua. Esto es un país y nosotros tenemos derecho al arte, a la cultura, a pensar, a ver que nosotros los colombianos tenemos una capacidad de expresarnos de otra manera, fuera de la guerra, nosotros podemos hacer otras cosas¹¹.

El *señor de la guerra* paseándose por el país sobre una yegua como si fuera su finca es, evidentemente, el expresidente Álvaro Uribe Vélez¹². Así que en esta acción no sólo se recurrió al nombre de las víctimas sino al señalamiento del contradictor más acérrimo del Acuerdo de Paz. Estas dos cuestiones resultan inéditas en el proceder de Salcedo, si pensamos, para citar un caso, en la “acción de duelo” realizada en la Plaza de Bolívar en respuesta al asesinato de los 11 diputados del Valle del Cauca (2009). Aunque en un tono indignado, su declaración fue de otra clase:

La pregunta no es por qué hice esto, sino por qué es una retícula (de velas). Esta es una sociedad que no responde, una sociedad indolente. Las velas están ordenadas para que se vea que es un grupo el que hace esto. Si fuera un acto espontáneo, las velas estarían en desorden. Debería ser un acto espontáneo¹³.

[110]

¿Qué es lo que va de las 24.000 velas a los 7.000 metros de tela en la Plaza de Bolívar? Ambas acciones ocuparon la superficie de la plaza con objetos cotidianos y modestos pero maximizados mediante su repetición y adición hasta alcanzar una escala monumental. No obstante, la ocupación operó de manera diferente en cada caso: la iluminación de las velas supuso una acción permanente de los participantes mediante su constante encendido¹⁴, y bastaba con que cualquier transeúnte interesado en la acción recorriera la plaza y se hiciera partícipe de ella sin restricción alguna. En otras palabras, el espacio público fue intervenido sin la necesidad de su cercamiento y restricción. Por lo tanto, debe tenerse en cuenta que si bien la ejecución de *Sumando ausencias* requirió el cercamiento de la plaza desde un punto de vista técnico y logístico, la cuestión no dejó de plantear problemas en cuanto a la noción misma del espacio público, más aún cuando el llamado Campamento por la Paz se encontraba en la Plaza de Bolívar previamente instalado. Es decir, la percepción de los críticos de la acción de Salcedo -independientemente del acuerdo al que llegaron las partes¹⁵-,

¹⁰ Respuesta de Salcedo a una pregunta realizada por la senadora Claudia López en plena acción de tejido el 11 de octubre por la noche. Disponible en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

¹¹ Esta es una secuencia de la misma pregunta que le realiza López a Salcedo, pero no está registrado en el video publicado por la senadora sino en la cuenta de la usuaria “marmarango” de Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BLctYDXA2P6/> (12.11.16).

¹² Debe sumarse a la afirmación de Salcedo que en Colombia la mención “señores de la guerra” hace referencia al paramilitarismo, las bandas criminales y el narcotráfico, explícito, por ejemplo, en el libro de Gustavo Duncan titulado, precisamente, *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia* (2006).

¹³ Guerrero, Diego (2007) “La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados”, *El Tiempo*, 4 de julio de 2007.

¹⁴ La secuencia puede observarse en: <http://arte-nuevo.blogspot.com.co/2007/07/accin-de-duelo-en-bogot.html> (15.11.16).

¹⁵ En la página del Campamento por la Paz se publicó el siguiente comunicado el 11 de octubre en la mañana: “Queremos comunicarle a los ciudadanos: 1. Hoy el campamento se mueve hacia un costado de la plaza de Bolívar por el reconocimiento que esta obra de Doris

fue la del cercamiento de la plaza y el desplazamiento de los manifestantes del campamento, poniendo en crisis, desde tal perspectiva, la legitimidad de su consigna: “¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”¹⁶. No sólo el campamento tuvo que reubicarse temporalmente en el costado norte de la plaza sino que el cercamiento de la misma restringió el paso para cualquier transeúnte, salvo para quien quisiera participar en la acción. Desde luego, tal cercamiento resultaba indispensable desde un punto de vista técnico y logístico de acuerdo a la naturaleza de la acción, pero el cercamiento mismo de la plaza generó una sensación de exclusión. El asunto no es menor si se tiene en cuenta que las propias declaraciones de Salcedo indicaban que la acción buscaba un cambio de sensibilidad de la ciudadanía mediante la instauración de una imagen sublime:

A mí lo que me interesa en este momento es proponerle a Colombia una obra sublime en la que pongamos a las víctimas en el centro: en el centro de nuestra vida, en el centro político de este país que es la Plaza de Bolívar¹⁷.

Una cuestión problemática desde el punto de vista político fue, entonces, la definición misma del espacio público: la restricción de circulación y la reubicación temporal del campamento. Algunos críticos de la acción consideraron que la propuesta de Salcedo debió incluir el campamento *in situ*¹⁸, incluso una de las propuestas del campamento fue la de reubicar las carpas alrededor del tejido final a modo de circunferencia, como si las carpas cuidaran de la acción, propuesta que fue descartada por el equipo de Salcedo (Párraga 2016). Sin embargo, a pesar de tal conflicto en torno al espacio público, creo que otras cuestiones resultan más delicadas y problemáticas en *Sumando ausencias*: el lugar de las víctimas en la llamada “acción de duelo”.

LAS VÍCTIMAS, LOS DOLIENTES Y LA SIMBOLIZACIÓN DE LA MUERTE

“Soy una escultora al servicio de las víctimas (...) Tengo que estar ahí porque no podemos permitir que las víctimas sean reducidas al silencio y la soledad. Tomo sus experiencias y las inscribo en una obra de arte (...) procuro restituir con ella el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas. No sólo intento ratificar la necesidad de elaborar el duelo: la obra misma está en duelo”¹⁹. “Me he pasado la vida sumando ausencias”²⁰. “Llevo 30 años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país”²¹.

Salcedo hará a las víctimas. 2. El campamento regresará hoy a las 8:00pm en la noche a su lugar original, necesitamos el acompañamiento de los medios de comunicación y de la ciudadanía para asegurar el retorno al campamento y prevenir posibles desalojos”. Ese mismo día, al finalizar la noche, publicaron: “Hoy la Plaza de Bolívar se pintó de historia y de futuro. Fue un privilegio acompañar a Doris y a su equipo de sol a sol”. En: <https://www.facebook.com/campamentopaz/?fref=ts> (15.11.16). Teniendo en cuenta este comunicado, parece evidente que no hubo conflicto alguno entre las partes en cuanto al reparto provisional de la Plaza de Bolívar.

¹⁶ Algunas críticas que van por esta vía pueden consultarse en Arcos Palma (2016), Ortiz (2016), Peñuela (2016), Párraga (2016) y Villamizar (2016).

¹⁷ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

¹⁸ Esa fue, por ejemplo, la opinión del artista visual Elkin Calderón: “Mas blanco no se puede. Ese es para mi el problema de esta acción. Debería haberla patrocinado Ariel. El haber desplazado a los que se encontraban acampando, así sea con el consentimiento de ellos fue un error garrafal. Esa cosa impoluta, blanquísima como pastel de boda con el Simón Bolívar en la mitad, posee un tipo de belleza que como la cubierta blanca de un pastel empalaga. Uno no se la traga entera. ¿Por qué no haber integrado a los que acampaban, con sus carpas, sus corotos, sus vidas? No solo ayudando a coser... Al correrlos un poquito, se hizo justo eso, desplazarlos, para que el pastel no se viera contaminado ni sucio”. Opinión consignada en el muro de Facebook del crítico y curador de arte Guillermo Vanegas, 11 de octubre de 2012.

¹⁹ Orozco Tascón, Cecilia (2016) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, 15 de octubre.

²⁰ Malagón Llano, Sara (2016) “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”, *Semana*, 7 de septiembre de 2016.

²¹ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

Estas declaraciones dan una elocuente pauta de la noción de víctima construida en *Sumando ausencias*. Es necesario preguntarse entonces si, en efecto, las víctimas se encuentran silenciadas y solas -como afirma Salcedo-, y si es necesario, por lo tanto, hablar por o en nombre de ellas. Evidentemente estas afirmaciones desconocen las iniciativas de las propias víctimas en todo el territorio colombiano. Iniciativas de movilización ciudadana que no sólo exigen verdad, justicia y reparación sino, del mismo modo, ponen en marcha prácticas de orden simbólico que construyen memoria colectiva y formas de elaboración del duelo y tramitación del dolor. Basta con pensar en las tejedoras de Mampuján (María la Baja, Bolívar)²², en el Salón del Nunca Más (Granada, Antioquia)²³, en el Parque Monumento a las víctimas de Trujillo (Valle del Cauca)²⁴, entre otras muchas iniciativas, para dar cuenta de que las víctimas no están silenciadas ni en soledad. Considerarlas de tal modo es *sobreidentificar* la situación de las víctimas, es decir, dejarlas ancladas en el lugar de la victimización. Y en este sentido es necesario reconocer que las víctimas de asesinato y desaparición forzada tienen dolientes o, de manera más clara, que los sobrevivientes no han abandonado a sus muertos, que su lucha contra la injusticia las mantiene unidas aun en medio del dolor. Y como su lucha es persistente, los dolientes -los sobrevivientes- movilizan por su propia cuenta las imágenes y los nombres de sus familiares asesinados y desaparecidos. De modo que resulta delicado hacer uso de las imágenes y los nombres de las víctimas sin tener en cuenta, para tal fin, a sus familiares. Con mayor razón si se tiene en consideración que una de las intenciones de Salcedo es “ratificar la necesidad de elaborar el duelo”, ya que el duelo no es una abstracción sino un hecho con dolientes. Y no interesa aquí afirmar que Salcedo instrumentaliza a las víctimas y hace uso de su dolor (una de las críticas más recurrentes sobre *Sumando ausencias*), pues sobre las intenciones de una artista no se puede decir nada con certeza. No interesan aquí las intenciones sino los procedimientos formales y materiales movilizadas por Salcedo.

[112]

Líneas arriba se señaló que *Sumando ausencias* dio un giro formal con respecto a las anteriores “acciones de duelo” en el espacio público. Bal advierte, con respecto a los “actos de memoria”, que Salcedo “saca a los muertos del olvido sin revelar sus nombres (...) nunca ha dado los nombres de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras” (2014, p. 208 y 212). Desde luego, es obligatorio precisar que *nunca* hasta *Sumando ausencias*: 1.900 nombres fueron suministrados a Salcedo por la Unidad para las Víctimas (Imagen 2). De manera precisa, mil novecientos, pues la inscripción de todos los nombres resultaría descomunal para la acción propuesta, si se tiene en cuenta que en Colombia son 334.175 las víctimas directas de homicidio y desaparición forzada desde el 1 de enero de 1985 hasta la fecha²⁵. El procedimiento para el suministro de los nombres fue aleatorio y podría pensarse que la cifra entregada resulta representativa desde el punto de vista estadístico. De hecho, Salcedo lo describe estadísticamente: “Aquí les estamos dando un espacio digno

²² La iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibió el Premio Nacional de Paz 2015 por su labor en la recuperación física y psicológica de la comunidad de mujeres víctimas de la violencia en Mampuján. Puede consultarse el siguiente video de la documentalista Margarita Martínez con ocasión del Premio Nacional de Paz: <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk>

²³ “El Salón del Nunca Más se encuentra en el municipio de Granada, Antioquia, y se ha construido a través del tiempo con los esfuerzos de las víctimas del conflicto armado. El propósito principal de este lugar es sensibilizar a quién llegue allí, mostrando, por medio de obras artísticas, fotografías, bitácoras y sobretodo historias, que las víctimas en este país no son una simple cifra para el Estado. Son amigos, hermanos, hijos, padres de familia, o sencillamente niños a quienes se les arrebató un futuro por una guerra sin nombre”. Ver: <http://www.salondelnuncamas.org/>

²⁴ En el municipio de Trujillo se encuentra el Parque Monumento a las víctimas de la masacre ocurrida entre 1986 y 1994. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=XBkjbfnvIRk>

²⁵ Véase el “Registro Único de Víctimas” de la Unidad Para las Víctimas de la Presidencia de Colombia en: <http://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV> (23.11.16).

a las víctimas, así sólo logremos escribir ahí el 7 u 8% de sus nombres”²⁶. Pero, justamente, es el tratamiento cuantificable el que resulta problemático: la selección aleatoria asume estos nombres desde el anonimato, es decir, como si estos nombres estuvieran abandonados y sin dolientes. Y son éstos, precisamente, quienes de manera persistente han movilizados los nombres y los rostros de sus familiares asesinados y desaparecidos en el espacio público, en convenciones, en medios, en redes sociales. Cada nombre tiene un doliente que lo encarna, de ahí que resulte sensible para los familiares que los nombres sean utilizados sin su consentimiento o, en otros casos, que los dolientes hayan querido llevar los nombres de los suyos sin que les fuera permitido inscribirlos en las telas, como lo manifestó una integrante de la organización Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.):

...nos acercamos a quien parecía ser quien lideraba la logística, nos presentamos y le mostramos nuestro listado y le pedimos material para empezar a trabajar. Para nuestra sorpresa, la respuesta de la señora fue: “no pueden escribir esos nombres, solo los que están en los listados”. A lo que replicamos: “no son solo nombres, son nuestros padres y madres”. Y ella insistió: “No. No se puede. solo los 1.025 nombres que hay en los listados que nos pasó la unidad de víctimas. De los 8.000 escogimos aleatoriamente los 1.025. y son los que caben en las telas cortadas que tienen la medida exacta para cubrir la plaza” (...) Finalmente, no nos dieron material y ni para hacer nuestros nombres ni los de los listados (...) Señora Doris Salcedo, su iniciativa fue preciosa, su obra perfecta sin embargo le faltó alma. Le faltó dolientes para que tuviera el sentido que usted pretende en sus obras que es hacer un duelo. Para quienes hemos puesto muertos a esta guerra, ellos y ellas no son un número más, no son un nombre aleatorio, son para nosotros una historia que queremos contar²⁷.



Imagen 2. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: centromemoriah



²⁶ “Colombia merece una acción de duelo”, en *Semana*, octubre 10 de 2016. No es clara qué cifra tiene como referencia Salcedo para sacar tal porcentaje.

²⁷ García Méndez, Paola (2016) “Carta a Doris Salcedo”, octubre 17, en: <http://www.colectivodeabogados.org/?Carta-a-Doris-Salcedo> (25.11.16).

Si bien es cierto que Salcedo quiso honrar a las víctimas mediante la simbolización de un rito funerario, debe tenerse en cuenta que movilizar unos nombres sin contar con el consentimiento de los dolientes puede convertir el homenaje en agravio hacia quienes, como lo dice Paola García Méndez, han “puesto muertos a esta guerra”. Y esto, precisamente, permite vislumbrar la existencia de distintas lógicas en la concepción y ejecución de *Sumando ausencias*: por un lado, un *eje vertical* -el de la producción, gestión y organización de la acción- y, por el otro, un *eje horizontal* -el de la participación de ciudadanos tanto en el Museo de la Universidad Nacional como en la Plaza de Bolívar. Creo que la distinción de estos ejes permite matizar lo sucedido y ver distintos registros de la acción.

LOS PARTICIPANTES: ENTRE LO VERTICAL Y LO HORIZONTAL

Para dar cuenta de los ejes vertical y horizontal es necesario, en primer lugar, hacer la distinción entre *arte participativo* y *arte con participación*. El arte participativo supone una colaboración activa en la que se toman decisiones -bien sean de gestión o creación- de manera colectiva, así que lo proyectado inicialmente puede tomar rumbos no planeados con anterioridad. El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor (como *autoridad*); el artista resulta ser, en este caso, un propiciador para que algo ocurra. El resultado puede ser incierto pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad (de base, flotante, etc.). En estos proyectos la comunidad se integra activamente no sólo como productora de sentido sino, además, como productora de contenido: los participantes son parte constitutiva de la creación, pues, como señala Claire Bishop, el público, previamente concebido como un *espectador* u *observador*, ahora se vuelve a colocar como *co-productor* o *participante* (2012, p. 2). Por otro lado, el arte con participación involucra a los colaboradores en la ejecución de un proyecto sin que necesariamente estos ejerzan un rol protagónico en su concepción y ejecución. Es decir, si bien la producción de sentido es fundamental por parte de los participantes, estos no necesariamente toman decisiones sobre el carácter de la creación.

[114]

Lo clave del arte participativo, a diferencia del arte con participación, es que es un arte que va más allá de la construcción de relaciones, pues estas, en última instancia, pueden agotarse en lo formal y lo consensual. Desde luego, no una hay una frontera claramente demarcada entre cada una de estas prácticas. Sin embargo, es clave la distinción para comprender qué tipo de comunidad es la que se construye en cada una de ellas. En *Sumando ausencias* parece claro que estamos ante una acción con participación más que participativa, si pensamos en su concepción y gestión; no obstante, la participación logró conformar una comunidad efímera cuyas relaciones estuvieron lejos de la construcción de consenso y eso, precisamente, resulta interesante desde el punto de vista político, como se pone de manifiesto en una carta más dirigida a Doris Salcedo:

No puedo negar que inicialmente lo vi como un acto potente, pues antes de llegar me había informado sobre lo que haríamos y sabía que cada uno de los nombres correspondía a un muerto o a un desaparecido. Sin embargo, al poco tiempo de estar en eso, su afán por sacar no sé cuántos nombres al día le restó toda la solemnidad al asunto. Si bien no teníamos que trabajar a paso de tortuga y a muchos nos estaban pagando por estar ahí, un gesto tan simple como dirigirnos la palabra para generar una reflexión colectiva habría bastado para darle alma a su obra. Lo digo porque estuve trabajando con personas, que al caer la noche, aún no sabían quién era usted, para qué estábamos ahí o a quién pertenecían esos nombres²⁸.

²⁸ Zuluaga Mesa, Isabel (2016) “Carta a Doris Salcedo”, octubre 12, disponible en: <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo> (25.11.16).

Lo anterior pone en evidencia las fricciones existentes entre los ejes vertical y horizontal. Sin embargo, es necesario percatarse de que en el eje horizontal las opiniones de los participantes no son unánimes y van desde la crítica radical (como en las dos cartas anteriores), hasta la defensa incondicional de la acción, pasando por las opiniones y las experiencias ambivalentes de algunos participantes. Este último es el caso de una participante que se integró a la acción de tejido en la plaza. Según cuenta²⁹, quiso colaborar porque la propuesta de Salcedo le pareció interesante. Sin embargo, al poco tiempo de ingresar a la plaza, los gritos de quienes repartían las agujas y los hilos, así como los fuertes reclamos sobre las costuras mal realizadas, por parte del equipo de Salcedo a las personas que voluntariamente estaban participando, le restaban a la acción cualquier tipo de homenaje y honra a las víctimas. Los participantes de su grupo, continúa con el relato, no comprendían ni los gritos ni las razones sobre los tejidos paralelos y en espina de pescado para unir cada “mortaja” (Imagen 3)³⁰. Para animar el debate del conversatorio me permití afirmar: “Podemos convenir entonces que la acción fue un fracaso...”, a lo que la informante respondió de manera contundente con un “No”. Para ella, como para los integrantes de su grupo, se había convertido en un reto cumplir con el tejido de las telas asignadas, trabajar en equipo, hacer bien la tarea y llegar a acuerdos con personas que no conocía, independientemente del trato poco delicado dado por el equipo de Salcedo. En otras palabras, lo que irrumpió allí fue una *experiencia* cargada de sentido para la protagonista del relato, un relato que va de la negación a la afirmación, así como hay otros que van de la afirmación a la negación, o cuando menos a la duda. La editora de la *FanPage* “Casa del Parque”, Sofía Cabrera, escribió un comunicado que le respondía a los críticos de *Sumando ausencias* lo siguiente:

Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas, hombres y mujeres de toda clase que tejieron también con el alma, tratando de remendar un país roto por la muerte (...) Había a mi lado un joven como de veinte años, con el pelo verde muy entusiasta enseñando a los que llegaban la dimensión y la forma de las puntadas, yo entendí que esa acción estaba por encima de Doris Salcedo y por encima de cualquier interés personal y sólo era posible de esa manera, como un objetivo colectivo. Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra³¹.

[115]

²⁹ Experiencia relatada por una asistente en el conversatorio “Cuando la víctima y el arte hacen trauma”, realizado el 9 de noviembre de 2016. Bogotá, Alianza Francesa Centro. Panelistas: Constanza Ramírez, Edgar Humberto Álvarez, Marcela Granados y Elkin Rubiano.

³⁰ Esta es una de las declaraciones del artista Carlos Alarcón sobre su experiencia en la plaza: “Unas chicas que eran del equipo organizador comenzaron a decir de mala forma y en un mal tono, que estábamos equivocados, que las puntadas estaban mal, que debían ser rectas y que las telas se deberían montar de cierta forma (...) Las fotos seguían su curso, y llegó un hombre que con un tono subido nos dijo a los que estábamos cerca que dejaran de tomar fotos, que no era el momento y que era muy molesto. Pues sí, de pronto era molesto para él y para la artista, pero para los voluntarios era el momento de registrar nuestra acción, porque la tomamos como propia. Después de ese suceso, surgieron las primeras frases de protesta: “Nosotros no vinimos acá para que nos maltrataran y victimizaran más”, dijeron las víctimas que estaban al lado mío” (Alarcón 2016).

³¹ “Una opinión sobre *Sumando ausencias*” en la *FanPage* de “Casa del Parque”, octubre 19, disponible en: <https://www.facebook.com/casa.delparque.31/posts/1871821946380260> (29.11.16).



instamar_cela

Seguir

A cadena.ana, tatapfalzgraf,
rhinestone.eyez, ischumacher1,
marianaecms, marisolcorreavega y
kalasche les gusta esto

6 días

instamar_cela #plazadebolivar #colombia
instamar_cela #dorissalcedo



Añade un comentario...



Imagen 3. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: instamar_cela

[116]

Sofía, a quien le pedí que me explicara la lógica de las costuras paralelas y en espina de pescado, me confió no sólo el sentido de tales costuras sino también una suerte de confesión después de la euforia: “Te cuento que al principio me molestó la polémica, pero luego encontré que contenía todos los elementos del embrollo en que está el arte que pretende representar a los demás. Es verdad que ahí caben cuestionamientos éticos en todas las direcciones”³². Lo interesante de la ambivalencia de Sofía es que no pone en duda su participación, su *conciencia* y *el alma* que le puso a la acción, sino que pone en duda la concepción misma de la obra al pretender representar a las víctimas y a sus dolientes, como se señaló en el apartado anterior. Una cosa es lo que puede irrumpir en el eje horizontal de la participación (experiencia, conciencia, alma, comunión), y otra cosa lo que ocurre en el eje vertical de su concepción y gestión: cumplimiento de metas (“sacar no sé cuántos nombres al día”) y ausencia de solemnidad en una acción que la requería (gritos, quejas, órdenes). La gestión fue *impecable* pues se cumplieron las metas del tejido en el tiempo establecido, pero el sentido de la acción de duelo parece quedar suspendido para muchos de los participantes, justamente, por la *implacable* gestión. En *Sumando ausencias* se manifestó un problema de temporalidad al no darle suficiente tiempo a la obra -coser las telas en la plaza y recogerlas inmediatamente- y un problema de protocolo -ausencia de solemnidad, silencio y espacio reflexivo-, para que pudiera irrumpir *la identificación* de los vivos con los muertos, para que se experimentara, en última instancia, un duelo público, según el propósito de Salcedo.

Sería impreciso, sin embargo, no reconocer que tal identificación se dio de manera intensa en algunos casos y que muchos de quienes participaron en la acción la apoyaron de manera total. Paula Díaz, una estudiante de ciencia política de la Universidad del Rosario, participó inscribiendo

³² Comunicación personal vía Messenger del 14 de noviembre de 2016.

do nombres con ceniza y tejiendo telas en la plaza. Llama la atención que su relato recurre con frecuencia a la metáfora del entierro (una de las persistencias en la obra de Salcedo). Después de escribir los nombres sobre las telas los participantes debían llevar cada tela a una de las salas del museo de la Universidad Nacional. El trabajo en las otras salas (cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas) estaba acompañado de conversaciones entre los participantes. Pero cuando se ingresaba a la sala para acomodar las telas con nombres (Imagen 4) algo ocurría de manera espontánea, se guardaba un silencio reverencial:



43 Me gusta 1 sem

anagonzalezrojas "Sumando ausencias". Colaborando con Doris Salcedo. Son 1900 nombres de víctimas del conflicto colombiano en 7000 metros de tela. Todos podemos ayudar. Hasta el martes, en el Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional, hay 7000 metros de tela que escribir con cenizas. #dorissalcedo @sillaverde darashoes Love it!!

♡ Añade un comentario... ○○○

Imagen 4. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: anagonzalezrojas

Era un silencio increíble. La sala es completamente blanca. Uno entraba en silencio y no se escuchaba absolutamente nada. Y te iba bien anímicamente si la sala estaba desocupada, pero era increíble cuando tu llegabas y la sala estaba absolutamente llena de telas con nombres. Un día vi llenar la sala cuatro veces. Las personas que estábamos allí no éramos conscientes de la magnitud de los que estábamos haciendo. Si bien en algún momento se convirtió en una tarea [hace referencia a cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas], en el momento en el que uno entraba a esa sala dejaba de ser una tarea. Entrar a esa sala era encontrarse directamente con el hecho de “miren la cantidad de nombres que hay acá”, aun sabiendo que eran 1.900 (...) Eso era lo más impactante de la sala como tal y todo el mundo entraba muy en silencio (...) Era como entrar a un cementerio. Sentí como esa melancolía (...) Uno no pasa por encima de las tumbas, así como uno no pasa por encima de las telas porque es un muerto, es un cuerpo³³.

La sensación de melancolía y la metáfora del entierro se dio nuevamente cuando Paula estuvo recogiendo la obra en la plaza hacia el final de la jornada en las horas de la noche:

Mientras la tela más se doblaba era más el peso y era más fuerte que caía (...) A esa hora el centro está solo y el ruido del centro no está. Entonces mientras caía la tela yo sentí ganas de llorar, y creo que se

³³ Entrevista realizada a Paula Díaz. Bogotá, noviembre 3 de 2016.

me escurrieron varias lágrimas: era como un recuerdo de niñez, escuchar cómo caía la tierra y golpeaba el ataúd. Era eso: era escuchar el golpe de la tela contra el piso. Era escuchar eso: ¡Estoy de verdad echándole tierra a alguien! Estaba compartiendo con una de las tejedoras del Costurero de la Memoria de Medellín y me dijo: “Cuando no estén ahí nos van a hacer falta, los vamos a extrañar”. Es decir, cuando esta tela no esté aquí nos van a hacer falta. Y sí, tu estableces un vínculo, yo buscaba en la plaza los nombres que yo había escrito en el museo: “Mira, ese lo escribí yo”. Uno establece un vínculo que es inesperado. Incluso a veces voy a la Plaza de Bolívar porque significó mucho la experiencia para mí, me sentí como parte de un todo (...) A veces voy a la Plaza de Bolívar imaginándome el manto blanco que vi. No esperando que esté ahí, pero sí recordando que ahí hubo un manto blanco (Imagen 5).



Imagen 5. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: dronandres

Pareciera que todo el propósito de la acción de Salcedo convergiera en esta experiencia de manera precisa: el silencio solemne, sentirse parte de un todo, enterrar y llorar a los muertos, percatarse de su ausencia y recordarlos. Algo aconteció allí, evidentemente: parece que Paula –según su relato– estuvo sumando ausencias. Y esto es algo que no debería desconocerse, aunque fuera el único caso. Desde luego no es el único y, al menos, hay uno más reportado en prensa: el encuentro inesperado entre un doliente y el nombre de uno de los suyos. Un funcionario de la Personería de Bogotá, César Orjuela, fue a realizar una visita de rutina al Campamento por la Paz. Después de realizada la tarea se animó a participar de la acción de Salcedo e ingresó a la plaza: “En ese momento, tuve la sensación de que estaba caminando en un cementerio [nuevamente la metáfora]. Eran cuerpos, unos al lado de otros. Era una imagen oscura y sentí mucha tristeza”. Debe tenerse en cuenta que César no sabía nada de la acción antes de llegar a la plaza:

Cuando quise ver cómo estaba quedando la obra, pasé al lado de una caja en donde todavía estaban sacando telas para coser. Justo en ese momento, apareció la de él. Decía A. Orjuela. Augusto Orjuela”, relató el politólogo. Con la certeza de que la tela correspondía a su padre, y no a un Alejandro o Alfredo Orjuela, César se acercó a la pareja que estaba sacando la tela y le pidió que si podía dársela a él. “Es que ese es el nombre de mi papá”, les dijo (...) “Cuando llegué en la mañana a la Plaza, lo que sentía era profunda tristeza. Fue muy impactante ver los nombres de casi dos mil personas en las telas. Pero cuando cosí el retazo que le correspondía a mi papá, el de mi víctima,

todo cambió. Me di cuenta que más que desgarrador, era un homenaje bello y digno para las personas que como él murieron en esta guerra. Le hice un homenaje sin buscarlo”³⁴

Podría pensarse que esta única experiencia bastaría para que la acción de Salcedo cobrara todo su sentido. Y que lo que podemos entender como *experiencia estética* se realizara de manera plena en ese momento: la interrupción del flujo cotidiano para que algo extraordinario sobrevenga. Un funcionario realiza una tarea rutinaria y termina simbolizando la muerte de su padre asesinado de manera colectiva³⁵. Hay una dimensión social y pública de los ritos funerarios que fue declinando en las sociedades modernas, cuyas prácticas tienden a ser privadas e individuales. De hecho en la primera gran reflexión psicoanalítica sobre el tema, en “Duelo y Melancolía” (1917), Freud entiende el *trabajo de duelo* como una tarea puramente individual, cuando, en verdad, la evidencia histórica y antropológica documenta que las pérdidas humanas se insertan en la comunidad mediante un sistema de ritos que “involucran no sólo al individuo afligido y a su familia inmediata, sino también al grupo social más amplio” (Leader 2014, p. 15). Una cuestión fundamental en la elaboración del duelo tiene que ver con la construcción de un marco que simbolice o represente la pérdida, cuya lógica está presente, por ejemplo, en los monumentos conmemorativos: “Cuando tiene lugar una terrible tragedia, rara vez sucede que el sitio se deje intacto (...) Lo que importa es que tenga lugar algo artificial, algún acto que marque el lugar” (Leader 2014, p. 97). La construcción de un marco, además, permite la existencia de un tercero que testifica la pérdida, es decir, que la reconoce y la registra. En contextos de violencia extrema (genocidios, asesinatos selectivos, desaparición forzada), para los sobrevivientes y dolientes este proceso de *representar, reconocer y registrar* es indispensable para la elaboración del duelo y, con mayor razón, si se tiene en cuenta que estas pérdidas no son reconocidas ni por los perpetradores (grupos armados al margen de la ley y el propio Estado) ni por la sociedad. La Comisión de Verdad y Reconciliación, en el caso de Sudáfrica, se dedicó “menos a castigar a los perpetradores que a reconocer y registrar sus crímenes” (Leader 2014, p. 56). De modo que los rituales públicos que enmarcan las pérdidas son centrales para que los dolientes tramiten su dolor de manera colectiva:

...nuestro propio acceso al duelo puede ser ayudado si percibimos que otras personas están en duelo con nosotros (...) Como humanos, ¿no necesitamos que otros den autenticidad a nuestras pérdidas? ¿Reconocerlas como pérdidas más que pasar ante ellas en silencio? ¿No necesitamos, en otras palabras, un diálogo de duelos?” (Leader, 2014, p. 72, 80).

Cuando Doris Salcedo afirma que lleva “30 años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país”³⁶, es claro que de manera consciente su trabajo se ha dedicado a construir ese marco que simboliza, reconoce y registra las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. Y ese marco puede resultar altamente significativo, como en el caso de A. Orjuela y sus dos hijos. De modo que esta acción no puede interpretarse en una única dirección, pues son muchos los registros en los que se construye: múltiples voces que emergen a través de la acción, desde el eje vertical (la concepción y gestión de la obra) hasta el eje horizontal

³⁴ “La víctima que encontró el nombre de su papá en la instalación de Doris Salcedo”, en El Espectador, 23 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/victima-encontro-el-nombre-de-su-papa-instalacion-de-do-articulo-661741> (01.12.16).

³⁵ “Junto a una amiga se sentó y llamó a su hermano menor. “Le dije que se viniera corriendo porque tenía el nombre de nuestro papá escrito en ceniza en lo que estaba haciendo Doris Salcedo. Le pedí que se apurara porque lo quería coser con él”. El menor de la familia Orjuela, el que tenía 10 meses cuando asesinaron a su padre, obedeció y llegó a los pocos minutos a encontrarse con su hermano. “Lo cosimos juntos. Mi papá era un líder sindical que los paramilitares asesinaron en el Meta en febrero de 1992”, recuerda el mayor de los Orjuela” (Ibíd).

³⁶ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

(las prácticas de los participantes), en el que se pone de manifiesto una diversidad de experiencias suscitadas por la construcción de una comunidad efímera en la que se dio un recorte de espacio y tiempo que, en última instancia, permitió construir un marco para simbolizar las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. No hay duelo sin marco, es decir, sin procesos de simbolización y representación. Y esto, justamente, fue lo que se hizo en *Sumando ausencias*, independientemente de los problemas de temporalidad y protocolo señalados en el texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Carlos (2016) “Una ilusión con algunos pocos tintes de desilusión”, en *Periódico Arteria*, octubre 16, disponible en: <http://www.periodicoarteria.com/una-ilusion-contintes-desilusion-6377854> (01.12.16).
- Arcos Palma, Ricardo (2016) “Sumando ausencias de Doris Salcedo: ¿oportuna u oportunista?”, en *Razón Pública*, octubre 17, disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/9788-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-%C2%BFoportuna-u-oportunista.html> (11.11.16).
- Bal, Mieke (2014) *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Bishop, Claire (2012) *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso.
- “Colombia merece una acción de duelo”, en *Semana*, 10 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199> (30.10.16).
- Duncan, Gustavo (2006) *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafias y autodefensas en Colombia*, Bogotá: Planeta.
- García Méndez, Paola (2016) “Carta a Doris salcedo”, octubre 17, en: <http://www.colectivodeabogados.org/?Carta-a-Doris-Salcedo> (25.11.16).
- Guerrero, Diego (2007) “La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados”, *El Tiempo*, 4 de julio, en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175> (15.11.16).
- [120] Hartog, Francois. “El tiempo de las víctimas”. *Revista de Estudios Sociales* 44 (dic. 2012): 12-19. Impreso.
- Koselleck, Reinhart. *Modernidad, culto a la muerte y memorial nacional*. Madrid: Centros de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011. Impreso. “La víctima que encontró el nombre de su papá en la instalación de Doris Salcedo”, en *El Espectador*, 23 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/victima-encontro-el-nombre-de-su-papa-instalacion-de-do-articulo-661741> (01.12.16).
- Leader, Darian (2014) *Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- Malagón Llano, Sara (2016) “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”, *Semana*, septiembre 7.
- Malagón-Kurka, María Margarita (2010) *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ortiz, Darío (2016) “El día en que Bolívar fue Nelson y la tela nieve”, en *Esfera Pública*, octubre 12, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-dia-en-que-bolivar-fue-nelson-y-la-tela-nieve/> (30.10.16).
- Orozco Tascón, Cecilia (2016) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, octubre 15.
- Párraga, Leonardo (2016) “Sumando ausencias y multiplicando exclusiones”, en *Esfera Pública*, octubre 13, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/> (30.10.16).
- Peñuela, Jorge (2016) “Sumando Ausencias: sumas estratégicas que dividen para restar”, en *Liberatorio*, octubre 20, disponible en: <http://liberatorio.org/?p=6614> (21.10.16).
- Rubiano, Elkin. “Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación”, *Revista Ciencia Política* 9. 1 (junio 2014): 70-86. Impreso.
- Salcedo, Doris (2010) “El arte es el contrapeso de la barbarie. Diálogo con la colombiana ganadora del Premio Velázquez de las Artes”, *El Espectador*, 8 de mayo, Disponible en: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie> (30.10.16).
- Villamizar, Guillermo (2016) “Doris Salcedo: oops!... She did it again”, en *Esfera Pública*, octubre 31, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-oops-she-did-it-again/> (30.10.16).
- Zuluaga Mesa, Isabel (2016) “Carta a Doris salcedo”, octubre 12, disponible en: <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo> (25.11.16).